AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Principy a strategie auratičnosti v uměleckých dílech

Veronika Čechmánková

Vedoucí práce: Mgr. Josef Ledvina PhD.

Oponent práce: Mgr. Tomáš Dvořák PhD.

Datum obhajoby: 10. 6. 2022

Přidělený akademický titul: MgA.

Praha 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television and photographical arts and new media production

Department of Photography

MASTERS THESIS

Principles and Strategies of Auratism in the Art Works

Veronika Čechmánková

Thesis master: Mgr. Josef Ledvina PhD.

Thesis oponent: Mgr. Tomáš Dvořák PhD.

Date: 10. 6. 2022

Assigned acidemic title: MgA.

Prague 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Principy a strategie auratičnosti v uměleckých dílech vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne: ....

Veronika Čechmánková

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoli nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instrukce	Datum	Podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Josefu Ledvinovi. PhD. Patří mu poděkování za jeho podnětné názory a připomínky, kterými mě vedl při práci, a za čas, který mi věnoval. Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům za podporu během mých studií.

Abstrakt

Ve své magisterské práci se zaměřuji na principy a strategie auratičnosti v uměleckých dílech. Tato práce vysvětluje staré a zároveň hledá nové přístupy, které umělci využívají při vytváření svých děl za pomoci různých médií a technik od malby, kresby, objektu až po videa. Snažím se definovat, co je to aura, auratičnost v uměleckém díle a jak můžeme charakterizovat tyto znaky. Analyzuji tvůrčí postupy a přístupy jak po formální, tak po obsahové stránce u vybraných umělců a hledám klíč k tomu, co činí jejich dílo auratické.

Mým cílem je spojovat umělce ze starší generace a ze současného umění a nalézt jejich podobné motivy a postupy práce, ve kterých se shodují, nebo naopak neshodují i přes různorodost období, ve kterém každý vybraný autor tvořil. Na základě své zkušenosti pátrám po důležitosti auratičnosti v uměleckých dílech. Práce se dotýká etnografických, společensko-kulturních, antropologických a filozofických oblastí. Tato fakta jsou obsažena v samotném rozboru u každého umělce a jeho díla. Připojuji i své myšlenky a vlastní vnímání k tomuto tématu práce.

Klíčová slova:

Aura, Malich, Šimotová, Písařík, Součková

Abstract

In my master's work I focus on the principles and strategies of auratians in works of art. This work explains the old and looking for new approaches that artists use in creating their works using different media and techniques from painting, drawing, object to video. I try to define what is aura, auraticality in the artwork and how we can characterize these characters. I analyze creative procedures and approaches to both formal and content sites for selected artists and seeking the key What makes their work auratic.

My goal is to combine artists from the older generation and contemporary art. I evaluate their motives and works procedures in which they agree or conversely, do not agree, despite the diversity of the period in which each selected author created. Based on my experience, I find out the importance of auratism in the works of art. The work touches ethnographic, socio-cultural, anthropological and philosophical areas. These facts are contained in the analysis of each artist and his work. I am attaching my thoughts and their own perception to this topic work.

Key words

Aura, Malich, Šimotová, Písařík, Součková

Obsah

1 Úvod 10

2 Auratičnost v díle Waltera Benjamina 12

3 Karel Malich 19

3.1 Bílý reliéf 21

3.2 Krajina s věcmi (1979-1985) 22

4 Adriena Šimotová 28

4.1 Tvář 30

4.2 Schoulení 32

5 Petr Písařík 34

5.1 Sprayogrammy® 34

5.2 Skleněné objekty 36

6 Adéla Součková 38

6.1 Time's Weather 39

6.2 Rození předků 40

7 Závěr 42

8 Bibliografie 45

1 Úvod

Aura je charakterizována jako neviditelné energetické pole, které obklopuje a vyzařuje svou energii kolem všech věcí. Slovo aura pochází z řeckého „avron", což se překládá jako „vánek". Toto vlnění je součástí nás všech. Lidských bytostí, zvířat, rostlin a také předmětů kolem nás. Toto energetické pole, které vyzařuje ze všeho živého i neživého, je jakýmsi zrcadlem mentálního a psychického stavu věcí. Můžeme ho také chápat jako součást těla každého živého i neživého organismu. Každá aura je jedinečná a originální, a proto nikdy nemůžeme nalézt žádnou identickou.

K tématu magisterské práce mě přivedla moje vlastní zkušenost a přemýšlení nad pojmem a charakteristikou aury a auratičnosti v uměleckých dílech. Dlouhou dobu postrádám v galeriích se současným uměním druh emoce, který bych charakterizovala zmiňovanou aurou, energetickým polem nebo vlněním, které by právě mělo podle mého názoru v člověku vyvolávat umělecké dílo. Snažím se klást otázky, jaké principy jak po obsahové, tak formální stránce využívají umělci z různých časových období.

Jedním z hlavních činitelů, který má bezesporu velký podíl na chybějící auře v uměleckých dílech v současném umění, je svět digitálních platforem. Kontakt diváka s dílem je minimalizován jen na zrak a obrazovku telefonu a tlačítko „to se mi líbí". Hodnota uměleckého díla se udává podle popularity na sociální síti. Originálnost tvůrce se ještě více přeměňuje na vizuální reprodukce a v některých případech při nich ani nelze rozeznat identitu autora, protože podobnost je u některých děl tak stejná, že se ztrácí rukopis samotného tvůrce. Za těchto okolností a jistě i spousty dalších se podle mého názoru stává dílo umrtvené a vyprázdněné. Bez osobního kontaktu mezi dílem a divákem dochází většinou k nulové interakci. Mým cílem však není analyzovat problematiku digitálních technologií a současného umění. Tyto myšlenky jsou inspiračním bodem a impulsem k hlavnímu tématu práce.

Moje teoretická práce se snaží vracet k počátku, tedy podívat se do minulosti, kdy umělecká díla nebyla vystavena tak obrovskému tlaku jako v současné době. Snaží se reflektovat, co dělá dílo auratickým a jaké jsou hlavní znaky a definice těchto pojmů jak po obsahové, tak i formální stránce. První část práce vysvětluje pojem aura, v textu uvádím definice a možné pohledy na tyto pojmy zejména z pohledu Waltra Benjamina. Ve druhé části práce

analyzuji díla dvou již nežijících autorů, konktrétně Karla Malicha a Adrieny Šimotové. V další kapitole se zaměřuji na dva současné umělce a analýzu jejich děl - jde o Petra Písaříka a Adély Součkové. V poslední částí práce shrnuji své poznatky, ke kterým jsem dospěla.

Teoretická práce má čtenáři připomenout historicky silnou provázanost mezi uměním, duchovnem a auratičností a jejím novým pojetím v současném umění. Tato práce řeší danou problematiku na základě literatury, jež se skládá především z knih. Využity však byly také články z časopisů a informace z internetových zdrojů.

2 Auratičnost v díle Waltera Benjamina

Je-li umělecké dílo zbaveno veškerých svých vrstev, které je činí autentickým a zcela originálním, stává se v případě ztráty tradičních fyzických hmot pouze fyzickým předmětem. Ten lze sice hodnotit, ale pouze po stránce fyzické objektivity. Ztráta aury, jak tyto vrstvy nazval Walter Benjamin, se stala aktuální v kontextu masové reprodukce. Auru uměleckého díla musíme chápat jako jev, který dílo doprovází od vzniku až po jeho zánik. Vlastností aury je ztrácení a opětovné nalézání, které je mnohdy dáno zkouškou času. Takto můžeme uvažovat například u řeckého umění, které bylo podrobeno římské masové reprodukci a ztrátě aury. Římské technické reprodukce jsou dnes vybaveny aurou, protože získaly díky času, poznání a estetice své slupky zajímavosti, autentičnosti apod. V tomto kontextu lze uvést, že díky této technické reprodukci můžeme dnes skvěle zhodnotit řeckou sochařskou produkci, a to jak po stránce ideové, tak i technické. To znamená, že pro římské kopie jsou tím, co lze také nazvat *pars pro toto.* Díky tomu víme o řeckém hledání ideálů krásy a přirozenosti v dokonalých proporcích nebo ve výrazu tváře. V tomto ideálu hledali tvůrci jakýsi univerzální estetický, citový a duševní vzor, který potlačoval originalitu, ale byl v souladu s řádem společnosti a s přírodní filozofií. Podobně můžeme interpretovat um a myšlení malířské dílny vedené Rembrandtem van Reninem (1605-1669). Její výtvory díky jeho žákům mají pro nás podobnou auru jako jeho vlastní díla. Podobně vidíme i například produkci Perugina (asi 1450-1523) a jeho dílny a celé řady jiných, kteří jsou pro nás něčím zajímaví.[1]

Téma aury, tedy jedinečnosti z pohledu přístupu Waltera Benjamina (1892-1940), lze vidět ve dvou rovinách. První rovina je *Zde a nyní,* tím rozumíme zkoušku času a jinak také místo a čas uměleckého díla. To vzniká, žije a degraduje fyzicky nebo se také může rozpadat mentálně. Fyzická degradace není přenositelná, je dána dílu samotnému a nelze ji pomocí reprodukce přenést. Tato autenticita je ověřitelná pomocí přírodovědných analýz. Benjamin také uvádí situaci, kdy máme k dispozici reprodukci ruční

[1] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Studijní materiály předmětu FSS:SAN103* [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, s. 1-18 [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2017/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf.

a technickou. Ruční reprodukce přináší autenticitu toho, kdo ji vytvořil, a to i v kontextu, že se jedná o kopii. U technické reprodukce nelze o žádné autenticitě hovořit, protože není přítomen podíl autora. Taková kopie přináší pouze záznam o stavu díla v daném čase. Je možná ztráta *Zde a nyní* u díla, které je pouhou reprodukcí? Za situace, že dílu byl dán nový význam, tím že jej například vystavíme v domácím interiéru.[2]

Druhou rovinou autentičnosti díla je aura, respektive auratický status, který je mu přirozeně přidělen při jeho zrodu. To znamená, že je dílo něčím zajímavé, respektive pro jeho pozorovatele. Aura není stavem, který se zrodí s dílem, jak bylo uvedeno, ale může mu být přidělena dodatečně. Typicky takto můžeme mluvit o kultuře, respektive o projevech kultury, které při svém vzniku nebyly brány v kontextu autentičnosti. Dále pak ve svém prostoru a času získalo například renesanční malířství auratický status. Dochází ke zhodnocování v rámci daného kulturního kontextu. Zajímavým příkladem může být antická plastika nějakého v tomto kontextu nedefinovaného božstva, které bylo pro Řeky ideově zajímavé. Se zánikem řecké společnosti zanikl i tento auratický status, ale po objevení plastiky středověkou společností se znovu tento status objevuje. Je však ideově jiný, a proto si středověká křesťanská společnost může dovolit tuto plastiku zničit jako ideově vadnou: *„Původní způsob zakotvení uměleckého díla v tradici se projevoval v kultu. Jak víme, nejstarší umělecká díla vznikla ve službě rituálu, nejprve magického, poté náboženského. Rozhodující význam má tedy skutečnost, že tento auratický způsob existence uměleckého díla se nikdy zcela nevyváže ze své rituální funkce.*"[3] Benjamin však otázku auratického statusu klade do kontextu moderní doby a moderních médií. Ty považuje za ničitele aury. Moderní online prostředky (možnosti záznamu obrazu a zvuku, přenosu informací) totiž umožňují přenášet tuto autentičnost i její samotné místo, a v tom spatřuje Benjamin destrukci. Virtuální přenesení galerie Uffizi

[2] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Studijní materiály předmětu FSS:SAN103* [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, s. 1-18 [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2017/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf.

[3] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Studijní materiály předmětu FSS:SAN103* [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, 4-5 s. [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2017/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf.

v podobě obrázkové galerie na monitoru do kuchyně nájemního domu je ztrátou autentičnosti. Není zde materie, světlo, zaniká idea, psychologie, tajemno apod. Takový obraz je jenom technickým vizuálním prostředkem. Je to ale tak trochu sen mnohých technokratů, kteří v takovém přístupu vidí budoucnost: *„Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímateli v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované.*[4]

Masovost a masová kultura pohlcují ony aury, tedy tajemna, mýty, pravdy, lži, techniky, postupy apod. Je to určité potlačení fantazie, kdy Rembrandtova noční hlídka, tedy statek pozorovatelný pouze v místě svého fyzického výskytu, je přenesena na datový nosič a dána světu všanc. Již nemůže volně přemýšlet a dávat ji do kontextu obtížně dosažitelného, ale poznatelného. Je k vidění on-line 24 hodin denně i pro ty, kdo ji vůbec nechtějí vidět a nechtějí zažívat její auratický status: *„Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma… Toutes les légendes, toutes les mythologies et tous les mythes, tous les fondateurs de la religion, oui, toutes les religions… attendent leur résurrection éclairée et les héros poussent à la porte."*[5] Překlad: *„Shakespeare, Rembrandt, Beethoven budou filmováni… Všechny legendy, veškeré mytologie a všechny mýty, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství… čekají na své nasvícené zmrtvýchvstání a hrdinové se tlačí u brány.*"

V kontextu moderní doby a pomíjivosti a prchavosti masové kultury nelze ani zapomenout na umělecké formy, které nepřinášejí trvalou materii díla, ale jsou reálné pouze v konkrétním čase a na konkrétním místě. Mluvíme o performaci a performativitě, které jsou založeny na neopakovatelnosti, originálnosti, nekonvenčnosti a realizují se v konkrétním reálném čase bez

[4] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Studijní materiály předmětu FSS:SAN103* [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, 3 s. [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2017/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf.

[5] GANCE, Abel. Le temps de l'image est venu. In: *L'art cinématographique II* [online]. Saint-German: Librairie felix Alcain, 1927, s. 94-96. [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:d78a8e82-12d7-4ee8-8862-2475ecdbab40/Gance_1927_le%20temps%20des%20images.pdf.

možnosti opakování. Tato neopakovatelnost a neuchopitelnost neexistence materie svádí k představě, že zde není přítomen auratický status. Ten se objevuje pouze v čase realizace a je dán pozorovatelem. Je-li proveden záznam uvedeného dění, dochází k opětovnému nabytí statusu například podrobením se kulturní determinaci. Ta samotná přináší celou řadu problémů, pohledem tradice, kdy dílo posuzujeme tradičním viděním světa podle determinovaných formálních znaků. Ve skutečnosti díla v kulturách jsou de facto určitou revolucí proti tomu, co bylo a je. Typicky architektura je podrobena formálnímu hledání příslušných znaků, například gotiky. Tvůrci hledali nový výraz, novou tvář a opovrhovali tím, co jim nepříslušelo, a tvořili podle společenské nálady. Tato vrstva aury je obtížně poznatelná kvůli jednak formálnímu hodnocení, ale také kvůli složitosti dokazování společenské nálady. Benjamin dokazuje tento postulát na pozorování přírody, kdy člověk pozorující přírodu, například květiny, vdechuje jejich auru - nejenže je vidí, ale může se i přiblížit. Toto je do jisté míry typické pro moderní společnost, která odmítá tajemství a vzácnost, chce uchvacovat a má potřebu se zmocňovat všeho. To je umožněno technikami reprodukce, které jsou dostupné a všudypřítomné. Samotné reprodukce, které nabízejí časopisy a filmy, nejsou stejné jako originál. Ve skutečnosti je reprodukce opakovatelná a prchavá ve srovnání s neopakovatelností a trváním neobstojí. *„…Přiblížit si věci prostorově a lidsky je vášnivým požadavkem soudobých mas, stejně jako snaha po překonání jedinečnosti každého úkazu jeho reprodukcí.*"[6]

Technické možnosti současné společnosti, respektive jejich dostupnost, umožňují umělcům vytvářet post produkce vlastních a převzatých děl z minulosti. Tím se myslí vkládání různých technických vizualizačních zařízení nebo začlenění do zvukových a vizuálních prezentací, pro což je typický internet. Tento stav lze chápat tak, že novodobí tvůrci využívají současné a existující skupiny významů, symbolů a znaků. Ty zpravidla tvoří společnou síť uměleckého díla. Z jednotlivých významů, symbolů a znaků pak skládají a přetvářejí je do podoby nového uměleckého díla: postup nazýváme

[6] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Studijní materiály předmětu FSS:SAN103 [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, s. 5. [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2017/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf.

postprodukce*. „Je to jednoduché: lidé vytvářejí díla a my si s nimi děláme, co se dá – prostě je využíváme pro sebe.*"[7] Toto reprodukování má charakter matematického programování nebo také práci zvukaře, který tvoří hudební dílo mixováním (typicky DJ). Je otázkou, zda se v takovém případě jedná o nové umělecké dílo – nedochází totiž ke vzniku ničeho nového, protože současnou existující realitu pouze vkládá do nové reality, ale ta je již přítomna: *„Je skutečně překvapující, že nejčastěji užívanými nástroji při vytváření těchto „vztahových modelů" jsou již existující díla či formální struktury, jako kdyby svět kulturních a uměleckých děl představoval jakousi samostatnou vrstvu, schopnou dodávat nástroje k vytvoření vztahů mezi lidmi,*..."[8]. Nelze opomenout historický kontext, protože půjčování si nebo kanibalismus v umění byl běžně přítomen. Typicky umělci, kteří byli nositeli nových technik a vidění světa, byli bezostyšně vykrádáni nejen svými žáky, ale i uměleckou konkurencí: *„Tvůrci kulturních produktů se podobně vykradačským způsobem chovali odjakživa, dnes to mají jen usnadněné existující technologií. Princip však zůstává stejný.*"[9] Na konci 18. století se začaly organizovat umělecko-průmyslové výstavy, vznikaly umělecko-průmyslové školy, při nichž základním prvkem práce bylo kopírování uměleckého originálu. Naše současnost je protkána designem věcí, který opět vzniká v kontextu uměleckého vzoru.

Chápání umělecké tvorby prostřednictvím anurické jedinečnosti a originality je z pohledu dnešního vnímání potlačeno masovostí kulturních statků. Například Bourriar tvrdí, že originalita došla svého konečného naplnění v 19. a 20. století. To stvrzuje Duchampova fontána a reciproční ready-made. To znamená, že se jedná pouze o nové uspořádání už existujících prvků a tvůrce tímto způsobem překonává svou tvůrčí potřebu: *„Ať už se na tento věk (pokud vůbec existuje jako jasně odlišená epocha) díváme jakkoli, informace se často jeví jako druh nejzákladnějšího ready made, jako data, která musí*

[7] Serge Daney Serge Daney at Cannes 1984 [online]. In: 9. 5. 2021 [cit. 2022-02-19]. ISBN The Seventh Art. Dostupné z: https://theseventhart.info/tag/serge-daney/.
[8] BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. s. 3.ISBN 80-903452-0-4.
[9] POSPISZYL, Tomáš, „Tancuj, bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda" v *Umělec*, Divus, č. 2., 2004; dostupné na www.divus.cz/umelec/arcicle_page.php?item=1042.

být znovu zpracována a poslána dál. Někteří z těchto umělců podle toho pracují – ‚zinventarizují a vyberou, užijí a stáhnou', zrevidují nejen nalezené obrazy a texty, ale také dané formy vystavování a distribuce."[10] V daném kontextu si lze položit otázku: existuje ve světě postprodukce ready-made ještě aurické dílo? Benjamin na tohle dává odpověď ve smyslu slábnutí vrstev aurického díla, ale uvažujeme-li o jednotlivých komponentech postprodukčního díla, jeho jednotlivé komponenty svoji auričnost pořád mají už jenom z důvodu zkoušky času (nebyly zapomenuty). Problematické ale může být vnímání díla samotného, které lze pomocí současných digitálních prostředků demontovat, montovat a distribuovat zcela libovolně. Obecně lze vidět, že jakýkoli tvůrčí počin je jednou z vrstev auričnosti. Tak vnímám už i samotnou myšlenku vzniku díla, ta je originální, respektive jedinečná. Toto odpovídá tvůrcům, které lze typologicky členit na postprodukční umělce, dýdžeje, internetové surfery, semionauty a hledače nových cest napříč lidskou kulturou.

Problematika auricity proniká do i světa médií, tedy míst, kde reprodukce a post reprodukce je všudypřítomná a je tedy otázkou, jak ji mediální technologie ovlivňují a jak na sebe vzájemně působí. Toto působení se definuje jako remediace. Na rozdíl od původní reprodukce, která svými počátky sahá až do antiky, remediace postupně nastupuje jako nový fenomén až od poloviny 20. století. Existuje však názor, že existuje od počátku médií, tedy od doby, kdy bylo možné vzájemné překrývání starých hodnot novými. Lze to také chápat v kontextu umělecké tvorby a se stavem, kterému říkáme inspirace. Tu lze považovat za jednu z vrstev aury díla, protože celá řada tvůrců sleduje vývoj tvorby kolegů jak v minulosti, tak i v současnosti. Samotné využití části nějakého díla lze chápat také v kontextu inspirace. Jinými slovy lze také remedializaci uchopit jako proces učení. Po starém způsobu zůstává informační stopa, na kterou navazuje způsob nový: *„Digital visual media can best be understood through the ways in which they honor, rival, and revise linear-perspective painting, photography, film, television, and print. No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in*

[10] FORSTER, Hal., KRAUSSOVÁ, R., BOIS, Y.-A., BUCHLOH, B., H., D., *Umění po roce 1900*: *Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 665. 978-80-7209-952-8.

isolation from other social and economical forces. What is new about new media comes form the particular ways inwhich they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media"[11]

Překlad: *„Digitální vizuální média jsou nejlépe pochopitelná přes způsoby, které ctí, soupeří a mění malbu s lineární perspektivou, fotografii, film, televizi a tisk. Žádný prostředek dnes a jistě žádná jednotlivá mediální událost nepůsobí v kultuře izolovaně od ostatních médií ani od dalších sociálních a ekonomických sil. Nové na nových médiích je to, že se jedná o specifické způsoby, jakými předělávají starší média a kterými předělávají i starší média sama sebe, jako odpověď na výzvy nových médií.*"

Tím vzniká cyklus, ve kterém se jeho účastníci vzájemně inspirují, ovlivňují a v neposlední řadě také mění. Původní originálnost vždy stojí na počátku nového média. Příkladem může být dnes rozšířený internet, který na svém mediálním startu připomínal papírové noviny se špatnými fotografiemi a texty členěnými jako titulky, sloupek a zadní strana se sportem. Příchod nových digitálních zobrazovacích technologií, jako je digitální fotografie, digitální video a audio záznam, však vyústil v současnou podobu internetového zpravodajství, které do sebe zahrnuje způsob tištěných novin, fotografické galerie a televizních zpráv. Ve směru k tištěným médiím obsahují dnešní noviny kvalitní barevné fotografie a jsou stejně bulvární. Nelze opomenout vliv internetu na televizi, kde běží permanentní informační servis, aplikují se různé grafické prvky, jako běží texty, grafy a animace.

[11] BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, c1999. s. 15. ISBN 0-262-52279-9.

3 Karel Malich

Karel Malich vstupuje do uměleckého života po roce 1945, kdy byl sice teprve elévem a neúspěšným uchazečem o studium na umělecko-průmyslové škole v Praze, ale již zapáleným tvůrcem. Stránky svého skicáře zaplňoval obrázky spojenými s rodnou krajinou, domem ve východočeských Holicích, kde se v roce 1924 narodil. Raná životní zkušenost s místem, vztahy a podněty ho ovlivňovaly celý život.

Výtvarné školení získal na pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kde studoval výtvarnou výchovu a estetiku u prof. Cyrila Boudy (1901-1984), Karla Lidického (1900-1976), Františka Kovárky (1905-1952) a Martina Salcmana (1896-1979). Do roku 1953 stihl ještě úspěšně absolvovat Akademii výtvarných umění v Praze v grafickém ateliéru Vladimíra Sikovského (1891-1974), kde nastupoval do čtvrtého ročníku.

V 50. letech 20. století bylo povinností a existenční nutností začínajícího umělce být členem Svazu českých výtvarných umělců. Počátečním cílem svazu bylo udržet revoluční duch a potlačit modernu: „*Umění mělo nadále zůstat revoluční silou, ale v nekonfliktním vztahu se státem a jeho institucemi, s nimiž bude usilovat o stejné cíle. Strana definitivně potlačila avantgardu, vyloučila odlišné názorové proudy a kodifikovala antimoderní postoje.*“[12] Postupem 50. let sílil tlak na širší ideové rozkročení svazu a tím byl umožněn vznik ideových skupin, které formálně měly a chtěly rozvíjet socialistické výtvarné umění, ve skutečnosti však byly přesně opačným pólem. „*Součástí nové organizační struktury měly být „volné ideové skupiny umělců, výtvarným názorem sobě blízkých, které by zejména výstavami a tvůrčími diskuzemi uvedly v život svobodný boj názorů, jak se psalo na první stránce dvaadvacátého čísla Výtvarné práce z roku 1955*.“[13] Malich se účastnil činnosti skupiny Proměna, se kterou od roku 1959 vystavoval v Galerii mladých v Praze (březen, 1959), jeho díla uvedl také Osvětový dům v Příbrami (1960) a Nová síň v Praze (duben, 1961). Určitá radikálnost

[12] MORGANOVÁ, Pavlína a Jiří ŠEVČÍK, ed. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. s. 105. ISBN 80-200-0930-2.
[13] LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)* [online]. Praha: Academia, 2007 [cit. 2022-03-14]. s. 79. ISBN 80-200-0069-0.

skupiny se projevila po sloučení s dalšími uskupeními (Etapa, Experiment, M, MS 61, Traso, UB 12) do Bloku tvůrčích umělců. Takto zformovaná názorová skupina reprezentovala moderní umění a jeho propojení s životem člověka bylo v opozici vůči svazu. K prosazení tohoto názoru jako oficiální doktríny svazu došlo v roce 1964, tedy alespoň na čas. Šedesátá léta v Československu byla ve znamení postupného opouštění stalinských doktrín a to se mimo jiné projevovalo i vznikem celé řady výtvarných skupin, které sdílely společně své postoje a z určitého pohledu i nekonformní pohled na svět. Vedle již zmíněné Proměny se Malich začal stýkat i s Jiřím Kolářem (1914-2002), Josefem Hiršalem (1920-2003) a především Jiřím Padrtou (1929-1978), který vedl v předmětné době skupinu Křižovatky. Nelze ani opomenout návštěvu umělecké sbírky slovenské skupiny A-R (mimo jiné Klára Bočkayová**,** Dezider Tóth, Ladislav Čarný**,** Emil Fila a další). Přelom poloviny 60. let probíhal pro Malicha ve znamení prezentace svého uměleckého názoru: Jarní výstava v Umělecké besedě, vystavuje v rámci skupiny Křižovatky reliéfy z let 1963-1964 (1964, Mánes); Výstavní síň Hollar, druhá samostatná výstava (červen, 1966); Galerie na Karlově náměstí, třetí samostatná výstava reliéfů, plastik a grafik (únor, 1966). Prezentace jeho tvorby, která záměrně potlačovala onu typickou různorodost začínajících umělců, vyústila v reliéfy a rýsované lineární kresby. Koncept celkového zjednodušení nahrazuje dialog technik kvašem tempery a koláže. Nové reliéfy jsou anonymním Malichovým záměrem nikoho neobtěžovat. Plochy byly anonymní, bez pocitu, snad i neutrální. Členění ploch probíhalo po vertikální, horizontální a diagonální ose, tak jak je členěna krajina. Nicméně autor odmítal, že se by jednalo o skutečnou krajinu, na tož že by v reliéfu byla přítomna krajina. *"I když jsem obdivoval Matisse, Bonnarda… Říkal jsem si stále, že tohle není moje cesta. A tak jsem to pomalu zkoušel, až se ta plocha nastříkala a začala být anonymní a neunesla pocit, proč bych měl někoho obtěžovat ... "*[14]*.* Malichův přerod byl až revolučně krátký. Nečekaně rychle odvrhl vývoj výtvarného umění v 50. a 60. letech a vypravil se vlastní cestou. Typicky lze ukázat na tato Malichova díla: Mírně zvlněnou černou (Černá kompozice, 1963); bílou (Bílý reliéf, 1963), světle žlutou (Žlutý reliéf, 1963) nebo šedou plochu (Šedá A, 1964, Šedá B, 1964). Malichův teoretik Jiří Padrta () konstatuje: *"…ocitl se ve vztahu ke svému*

[14] KUSÁK, A. Rozhovor s Karlem Malichem. In. Výtvarná práce 25/1967. s. 6.

předcházejícímu vývoji v určité krajní situaci, která se z vnějšího pohledu mohla zdát do té míry kritickou, že se z ní nezbývá zachránit než skokem do studené vody. Jak jinak si vysvětlit skutečnost, že malíř, dosud tak senzitivní na sebemenší citový záchvěv a tak zaujatý přejemnou sublimací smyslových zážitků v kultivovaný malířský a grafický záznam, najednou popře tyto bytostné vlohy ve jménu strohé geometrie a téměř neosobní metody práce s neušlechtilým anonymním materiálem, jako je vlnitý lepenkový karton a překližka?"[15]

V tomto kontextu lze vnímat jako stěžejní dílo Bílý reliéf (1963), jež představuje nejjednodušší zobrazení s minimem výrazových prostředků. Tok zvlněného papíru pokrývá nepřerušovaná bílá vrstva a lze ji chápat jako krajinu, která se na povrchu vlní. To je typické i pro Malichovu předchozí tvorbu, kde používání zvlněné lepenky a barevných temperových a kvašových skvrn symbolizovala dramatičnost, měkkost, citovost ve vztahu ke krajině.

3.1 Bílý reliéf

Malichův Bílý reliéf byl jeho novou názorovou a uměleckou základnou. Tím vytvořil i svár mezi obdivovateli, kteří trvali na původní kvalitě moderního českého krajinářství. Malich svým reliéfem jej posunul do poslední vývojové etapy, kde dominuje univerzálnost bez domácích podnětů. Použité výrazové prostředky už neakcentují praxi nalepování skutečnosti, která zastupuje nějakou sledovanou skutečnost, ale jsou tvořeny pravidelným spádem záhybů a vrásu. Ty tvoří zcela originální dynamický výtvarný prvek, typický svojí jemností a doplněný o další techniky pastelu, kvače a tempery. Dílo vyznívá celistvě, nejsou v něm žádné rušivé plochy, které by vytvářely něco jako umělý prostor. Bílá plocha a černé prvky se vyskytovaly u Malicha již v 50. letech. Jejich používání lze chápat jako ve smyslu objektivních forem znaků nebo tvarů. Používá je ve smyslu opěrných bodů, které neohraničují krajinu ani jinak nedefinují, ale pouze tam jsou pro pozorovatele jako jistota a tím umožnují jeho fantazii skládat obraz krajiny.

[15] KUSÁK, A. Rozhovor s Karlem Malichem. In. Výtvarná práce 25/1967. s. 6.

Malichova vnitřní revoluce byla zcela ojedinělá v kontextu českého umění 50. a 60. let a jeho hraniční neumění bylo i v opozici vůči abstraktně laděným expresionistickým a strukturalistickým směrům. Dále pak i vůči imaginativní vlně, která byla zásadně ovlivněna nesurrealismem.

Autor se soustředil na monochromatickou plochu bílé a vlnění. Dílo obsahuje pravidelný tok záhybů, které vrásají celou plochu. Jsou jediným a jedinečným dynamickým výtvarným prvkem, který zřetelně kontrastuje se smyslovým bohatstvím temper a kvašů. Ty právě vytvářejí obraz nejjemnějších duševních záchvěvů autora. Dále jsou přítomny i étericke vrstvy Melichova vědomí. Autor k tomu využíval, respektive střídal několik různých výtvarných technik, jako je kvaš, tempera a pastel. Dílo samotné je nutné vnímat jako celek, jako jednu oblast, jako jednu plochu. Je nepřítomná projekce do plochy ve smyslu nositelky uměle vytvořeného prostoru. Pocitové části Melich vyjadřuje prostřednictvím objektivního taktilního vlnění stejnosměrné bílé plochy. Používání bílé barvy je pro Melicha signifikantní a její využití lze sledovat od konce 50. let. Podobné to je i s využíváním černé.

1964, Bílý reliéf, 72 x 72 x 4 cm, obraz – kvaš, tempera, pastel, soukromá sbírka

3.2 Krajina s věcmi (1979-1985)

V případě Malichova přerodu je nutné mimo jiné pochopit i pozici Piera Manzoniho (1933-1963), který předznamenal konceptuální umění a tvrdil, že forma, barva a definovaný prostor nemají žádný význam: *"Totální prostor, ve kterém forma, barva a rozměry nemají žádný význam". Podle Manzoniho bílá*

v jeho achromech "...není polární krajinou, vyvíjející se hmotou nebo krásným materiálem, není ani dojmem, ani symbolem nebo čímkoli… , " [16] Dále pak musíme brát v úvahu podněty od unistů, jako byl Władysław Strzeminský (), kteří si kladli za cíl zpracovat empirické tvary v abstraktní formě: *„… je separovatelná od obrazu, je zakusitelná mimo obraz, jako kapka vody má také formu ve tvaru kruhu nebo elipsy. Viditelně zakoušená forma ve všeobecném prostředí bez jakýchkoli hranic - v abstraktním a neohraničeném prostoru - nemůže vyvolat jiné vedlejší asociace…".*[17]

Malich neopouští klasické náměty tvorby a věnuje se aktu, respektive figurální tvorbě, která však nepodléhá abstrakci, ale oddává se slastné hapticky promodelované erotické tvorbě. Postavy žen evokují hlubší pocitové oblasti erotické slasti, a to i přesto, že je mnozí teoretikové umění spíše vidí jako bytosti z jiného světa. A mnohdy odkazují na podobné pojetí Malichova ženského aktu Lidsko-kosmická soulož. Malichův vývoj figurální tvorby a zátiší je do jisté míry shodný. Začíná zcela konvenčně s rychlým až revolučním ústupem k abstrakci. Určitý návrat lze zaznamenat po roce 1976, kdy smyslové vnímání reality lze zachytit u zapálených cigaret na prostorových grafikách v ruce ženy a později v ruce samotného autora. Melichův přerod a postupné zrání na konci 80. let vedlo k další umělecké revoluci, kterou završil Krajinou s věčnem.

Krajina s věčnem je zásadním celistvým dílem Karla Malicha, kde se koncentruje, respektive syntetizuje jeho pohled na svět. Veřejnosti bylo dílo představeno v listopadu 1986 v prostorách Ústředního kulturního domu železničářů v Kladně. Světová premiéra proběhla ve Vídni a Washingtonu v rámci expozice Expressiv, která zachycovala současné středoevropské umění.

Dílo Krajina s věčnem je v kontextu Malichovy tvorby nejkomplexnější a nejsouhrnnější syntézou autorova pohledu na svět. Běh života, který je kamenitou a trnitou cestou na vrchol, kde autor objevuje sám sebe a okolní svět, se na vrcholu promění v nekonečnou energii, nekonečné poznání

[16] MANZONI, PIERO. "For the Discovery of a Zone of Images." In *Piero Manzoni: paintings, reliefs and objects,* 16-17. London: The Tate Gallery Publications Department, 1974.
[17] STRZEMINSKI, WLADYSLAW, Unism in Painting, in: (výstavní katalog) Constructivism in Poland, Museum Folkswang, Essen. 1973, s. 85-95.

a nekonečné blaho. Malich uvedené zážitky uzavřel do rotujícího, vejčitého tvaru a ten ohraničil třemi světelnými vrstvami: oranžová vnější, bleděmodrá střední a zelená vnitřní. Do prostoru vstupují vertikálně ložené prostorové osmičky. Ty lze najít u mnohem mladších kreseb. Vzhledem k častosti, s jakou se vyskytují již od 60. let, se může zdát, že Malich na Krajinu s věčnem dlouho čekal.

Barevné ladění díla v kontextu celku je stimulováno zelenou barvou vnitřního obalu. Zde je jednoznačná symbolika kopce, na který autor stoupal, včetně čtyř zastávek, které do celkového rámce přírodně-vesmírného dění zapojil. Vymezení jednotlivých vrstev je dáno jinou časoprostorovou linií, kde určení místa symbolizuje zelená barva. Malichův čas a prostor je v díle vtažen do linií, které se prolínají, zužují a rozšiřují. Toto neprobíhá výhradně v reálném čase, ale i v čase vzpomínkovém, tedy minulém. Malich zde naznačuje, že při výstupu na kopec, tedy ve smyslu nějakého cíle, se na cestě otevírají další prostorové roviny. Ty se po otevření nově stávají vzpomínkou. Syntéza, kterou přináší, zcela reflektuje jeho tvorbu, jako kdyby chtěl shrnout celý svůj život do mnohovrstvého časoprostoru.

Počátek vrstvení odkazuje a navazuje na autorovu tvorbu reliéfů a krajin. První vrstva je počátkem, rodný dům, pole, krajina, zelené koruny stromů, detaily rodného domu a všudypřítomná energie v podobě tenkých fialových drátků, které se proplétají všemi směry. Ego, tedy já, pravděpodobně prezentuje stříbrný drátek a je z pohledu předchozích koncepcí novým prvkem. Za ním se nachází žluté obrysové pole, ze kterého ještě navíc vyvěrá proud červené energie - ohraničené pohledové pole, zachycující popisně vlnění vzduchu. Dále do uvedeného prostoru proniká prudká vize, která uvolňuje během svého působení různá pásma světelných vibrací. V této části jsou zjevné prvky Malichovy tvorby ze 70 a 80. let, kdy se do ní promítají empirické jevy, události lidského bytí – V krajině věčnosti se projevují konkrétními světelnými vizemi. Je to velmi podobné jako v souboru kreseb technikou pastelu nazvaném Za stolem.

Odstupňované ego ve formě třífázového barevného vrstevní od fáze bílé přes zelenou k fialové je dotvořeno oválným viděním se žlutým středem uvnitř modré plochy. Typy plochy pak ohraničuje červený okraj (podobně pracoval s pravoúhlým okrajem čtvrtky jako u pastelů). Do prostoru mezi egem

a viděním vstupují především červené pruty (symbolizující proudy) dalších energií.

Malichova radikalizace se projevila ve zhmotnění ega, respektive já. Barevnost ega je symbolická, na přední straně je žlutá a zadní strana černá. Z boků vybíhají krátké paprsky v podobě šedých svazků horizontálně vedených paprsků. Tak jako každé já, i to Malichovo se rozpíná v několika směrech. Jedním směrem je rozpínání před sebe. Dalším je propojení se zemí, lze ji vnímat jako pupeční šnůru, červenou barvu lze vnímat jako proudící energii, kterou doprovázejí zelené a modré linie. Spojení s nebem je provedeno černou spirálou stáčející se linií, na které je upevněný bílý hmotný útvar. Ten je symbolem osudu - podobně jako v realizaci z roku 1963, kdy událost na kruhu symbolizovala osud.

Třetí vrstva navazuje na předchozí, působí dojmem navazování a na rozdíl od předchozí vrstvy je ego jen formě zrcadlení, tedy v jakési formě jeho popření. Ovládání dění probíhá prostřednictvím oválného tvaru s červeným středem, ten je ještě obklopený modrou plochou s fialovým okrajem, jenž je navázán k vnějšímu obalu ega. Z něho vychází žlutá linie spirálovitě se odvíjejícího paraboloidu. Se svým vrcholem se dotýká červeného středu oválu. Interpretace této vrstvy lze převést na zvláštní případ světelné iluminace, která spoludoprovází vizi.

Třetí zastavení je provázáno s druhým zastavením, ale neodráží vnější realitu. Je více ponořeno do sebe a je vnitřním odleskem autorova vědomí. Lze ho také popsat prostorem uvnitř daného prostoru.

V poslední čtvrté vrstvě Malich ukázal svou vizi vidění věčna. Vlastní zpřítomnění provedl pomocí silného černého drátu, ten připevnil k parabolicky vyklenuté linii. Vlastní fyzickou existenci nechal pohlcovat věčnem, takže odpadla původní Malichova koncepce třífázového rozvrstvení. Je možné, že až v této fázi své tvorby dosáhl absolutního soustředění, které se projevilo nejsouhrnnějším a nejsoustředěnějším věčnem. To samo o sobě přesahuje kompletně celé pole pohledu diváka.

Vznik kompletního díla nebyl dílem okamžiku, respektive několika okamžiků, ale defacto je vývojovým dílem, které se rodilo postupně, a to v následujícím pořadí: vznik závěsné plastiky byl jako záznam zážitku v té nejčistější podobě. Skici a kresby, které na vznik postupně upozorňovaly, začaly vznikat

někdy mezi lety 1982-1983. O něco později vznikl pastel Žena a věčno, ve kterém dostalo řešené věčno podobné uspořádání jednotlivých barevných polí jako na zkoumané plastice.

Malich ve své věčnosti nevyužívá zástupných symbolů. Ty by se nám zdály logické vzhledem ke složitosti vizuální skladby: kruhový tvar; záblesk, který vymezuje rozpínající se barevné světlo; magické záření má působit ve smyslu šokové vlny, která vyplňuje oválné plochy ostrých, ale nelomených tónů barevnosti.

Průběh věčna je definován Malichovým zážitkem, při němž zahlédl pouze část věčna, a proto se poměr barevných ploch mění a jsou uzavřeny na kruhových drahách. Povaha věčna, které se rozpínalo a připomínalo živoucí organismus – fyzický účinek lze hledat v průčelí a ploše působící světelných barevných obrazců. Ty skládal z chvějících se a tepajících bodů, jež se současně přibližovaly a vzdalovaly. Jednotlivé body světla se odrážely od nekonečna a vracely zpět v podobě různých barevných tvarů: "*Každý pulzující bod, z nichž se skládá tvar promítnutý do konečnosti, se vrací do původního bodu tvaru uviděného.*"[18]

Malich se staví ke svému zážitku jako k něčemu, co nelze vypovědět, protože je tak fantaskní, že je nepřenositelný: *"Nikdo nešel a zároveň všichni podle konců svých dočasů nebylo jediného vidět a všichni ve vlnách časů všichni podle svých do časů mizeli, aniž byli k uvidění, mizeli a zapadali do zemí v nichž se otevírali a zavírali a pulzováním otevírali a zavírali tak jak se propadá do země ale nikoho nebylo vidět, že by mizel a propadal…*"[19]

Pohyb je zachycen na koloběhu mizení a návratů v sobě samém: *„…se to každý světlo do času předtím než by byl vidět při tom mizení mizel sám v sobě upozorňován o svém odchodu začínal se ten konec tmou v ní asi všichni jejichž dočaď končil svůj pobyt mizeli v té předmět toho osvětleného ta nezem která pohlcovala a vstřebávala ti kteří mizeli v předmět té popelavě šedivé země která se otevírala a zavírala v trhlinách před do věčna v zeleni snad oblohy a navazující na popelavou zem kolem tmy do tmy nad zeleným vejcem na jeho horním okraji černo se zlatě okrovým pruhem a rudým zářícím flekem*

[18] MALICH, Karel. *Od tenkrát do teď tenkrát*. Vyd. 2. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2013. s. 15-17. ISBN 978-80-87430-20-0.
[19] Tamtéž.

světla uvnitř toho zelena nebe nic nikam nepokračovalo a mizelo to ve všech směrech ale dívalo se tam ve směru očí vpřed do věčna a nevracelo to pohled byl to poslední pohled před sebe kdy se oznamuje co nadchází."[20]

Krajina věčnosti se Malichovi otevírala i zavírala mimo jakýkoli plán, byla to danost, která mizela a zase se znovu objevovala. Byla prostá barev a zvuků. Barevnost suplovala monochromatičnost šedivých ploch. Melich svá mizení vnímal spíše jako pohlcování samotnou zemí, která jej zase vracela zpět: *„Země jakoby země snad země v níž se mizelo propadáním otevírala a zavírala své trhliny a ty kteří odešli v předmět uviditelného neviditelna ona stahy přijímala. Podobala se popelavé pláni do ní se neviditelně a bez zvuků němě mizelo a ona je pohlcovala odchod těch jež dosáhli svých do časů pozemského života přijímala otevřením a zavřením jakýmsi polknutím v těch místech ale v klidu bez vydutí nebo znaků propadání za nemá pohlcovala ty kteří odešli v té rouše před tmy toho ozářeného místa v jemnou (?) zrnitost popelečnosti země a nad ní nebe a to všechno v bez času to nebe padalo na tu šedost svou zelení v místech styku a ten zlatý pruh a rudý flek bylo světlo. To světlo bylo samotné na nebi ta zem ho neodrážela, ale patřilo to k sobě tak jak má krajina své nebe. Byla to krajina věčnosti."*[21]

1979-1985 Krajina s věčnem (nerezocelový drát, měď, klidník, bronz, barva 256 x 124 x 238 cm

[20] SRP, Karel. *Karel Malich*. Second edition. Přeložil Adrian DEAN, přeložil Branislava KUBUROVIĆ, přeložil Jan ŠEFRANKA, přeložil Vladimíra ŠEFRANKA. Prague: Zdeněk Sklenář Gallery, [2013]. ISBN 978-80-87430-22-4.
[21] Tamtéž.

4 Adriena Šimotová

Krajiny Adrieny Šimotové se v polovině 60. let proměňují díky inspiraci, kterou jí poskytoval její manžel výtvarník Jiří John (). Téma krajiny abstrahovala do té míry, že vytvářely pocit nefigurativnosti, ta je dána jejich plošností. Podobně pracoval i Jiří John, ale u Adrieny se neprostorovost prosadila až po roce 1965 obrazem *Zmapovaná krajina,* kterou Jaromír Zemina () popsal *„…jako kdyby byly prostoupeny barevnou mlhou.*"[22] anebo *„…tyto obrazy měly reálnou předlohu, vesměs krajinnou „předlohu", vzbuzují pocit nefigurativnosti"* [23]. Pravděpodobně počáteční nahodilost ploché krajiny rozvíjela do podoby něčeho, co lze nazvat mapou. Podobně jako u Malicha se v jejím díle začíná uplatňovat bílá plocha: *„byla to hladká plocha a linie, co se v Adrienině další vývojové etapě stalo jejími hlavními výrazovými prostředky."*[24]

Šimotová se později vyznala, že počátky uplatnění bílé plochy ve svém díle poprvé prožila na grafické škole v ateliéru profesora Baláška. Tuto událost popisuje jako okamžik zázračného setkání, při kterém nechávala záměrně volná bílá místa. Toto nedomalování bylo zároveň zjištěním, že rozumová spekulace není něčím, co musí poslouchat.[25]

Bílá plocha provází Šimotovou i při příklonu k tématu člověka, kde setrvávají v pozici odkazu na nekonečno a tajemství. Převládá názor, že: *„Tato zářivá bělost však zároveň povyšuje ty nevšedně všední scény z manželského života do vyšší sféry, v níž se rodí hymny. V neurčitém prostoru – jako na divadelním jevišti bez kulis – zůstávají věci a lidé jakoby promítnutí na pozadí nekonečna.*"[26] Anebo: *„otevření se prázdnu, ale také jako potřebu koncentrovat se na podstatné."*[27]Dále se Šimotová ve svém díle posouvá od bílé k monochromním barvám. Typicky ve druhé polovině 70. let, kdy tvoří

[22] ZEMINA Jaromír: Čtyřikrát o Adrieně, in: BRUNCLÍK Pavel (ed.): Adriena Šimotová, Olomouc 2006, s. 243.
[23] Tamtéž
[24] Tamtéž
[25] HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Ilustroval Adriena ŠIMOTOVÁ. Praha: Máj, 2005. s. 19-20. ISBN 80-7363-013-3.
[26] SRP, Karel: Adriena Šimotová, In BRUNCLÍK, Pavel (ed.): Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006, s. 223
[27] VALOCH, Jiří. Medium doteku jako možná cesta k transcendenci, In: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006, s. 17

textilní koláže. Pocitově směřuje k vlastnímu nitru a postupně odvrhává složku smyslového světa. V tomto kontextu je nutné zmínit i Jiřího Johna, kterého Šimotová označuje jako někoho, kdo ji inspiroval. John pracuje s bílou plochou a prázdná bílá plocha symbolizuje jednotu života a smrti. Pracuje tedy se stejným přesahem nepoznatelnosti a neskutečnosti. Šimotová bílou neopouští ani v pozdějších fázích své tvůrčí činnosti. Barvu však nahrazuje papírem: „...*dílo umělkyně obecně spojujeme právě s touto barvou-nebarvou, a to i přesto, že v něm nacházíme výrazně barevná období. Je tomu tak proto, že i v případě, kdy vlastní kresbu tvoří intenzivně barevné stopy zářivě pastelového pigmentu, bělost papíru zůstává vizuálně i významově přítomna.*"[28]

Příklon k člověku řeší přes všední situace a gesta, které doprovázejí jedince na cestě životem od narození ke smrti. I v tomto se inspirují s Johnem, ten inklinuje k přírodě, kde zobrazuje přírodní dění na detailu: list, kámen, klíčení, pád ovoce apod.: *„intimní obrazy povyšoval do oblasti hymnů. Dává-li jim něco trvale slavnostní ráj, jsou to především právě poukazy na dech nesmírnosti a věčnosti v každém kaménku, stéblu trávy, kapce vody."*[29] *Šimotovou nejlépe pro srovnání charakterizuje Jiří Valoch: „Geologické děje člověka svou mírou přesahují, minimální utilitární akce, které se staly tématem autorčiných maleb a grafických listů ve druhé polovině šedesátých let, se naopak odehrávaly v časových vymezeních, vlastní lidské přítomnosti a lidským aktivitám."*[30]

Všední předměty, které charakterizují a doprovázejí život člověka a jsou přítomny u každodenních rituálů, lze chápat jako prvek existence člověka. Předměty jako hřeben, ponožka, punčocha, vidlička jsou tak obyčejné, že je ani nevnímáme, ale jsou součástí rituálů, které z nás dělají člověka. Šimotová do svých děl zanesla i věci, které doprovázely Jiřího Johna v posledních chvílích jeho života. V tomto bodě dochází k odhalování niterných dějů člověka.

---

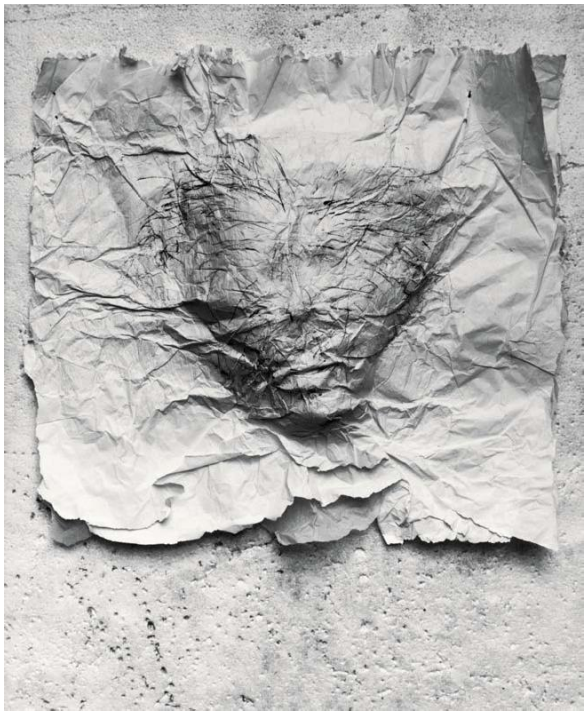
[28] BRUTHANSOVÁ, Tereza. Celistvost v rozdvojení, In: Brunclík, Pavel (sd.). Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006, s. 239

[29] ZEMINA, Jaromír, JOHNM, Jiří: k malířově souborné výstavě. In: Slavická, Milena. UB12: Studie, rozhovory, dokumenty. Praha, Gallery, 2006, s. 43

[30] VALOCH, Jiří. Medium doteku jako možná cesta k transcendenci, In: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006, s. 17

V 80. a 90. letech se Šimotová vrací ke všedním věcem, které charakterizují její aktuální život. Metodou frotáže tak snímala zdi a klášterní předměty v Hostinném. Dále pak v 90. letech, kdy musela zůstat doma, trpěla samotou a vytvářela díla jako *Svěcení reality, Magie věcí* a *Dotyky věcí.*

4.1 Tvář



1986, (detail), reliéfní objekt, papír, 45 x 50 cm, Muzeum umění Olomouc

Typickým prvkem tvorby Adrieny Šimotové jsou Tváře anebo postavy. Společným znakem těchto témat je postrádání anatomických detailů, které by daly jasný průchod emoci. Reliéfní objekt Tvář je jedním z reprezentantů přístupu Šimotové ke tvaru a emocím. Technika vrstveného protlačeného papíru umožňovala Šimotové přenést emoce mimo detaily, ale do povrchu mačkaného papíru. Monochromatická barevnost jako by symbolizovala akutní smutek vyvěrající z momentálního autorčina rozpoložení. Lze i předjímat i osud ženy a žen, které jsou nositelkami krásy, průvodkyněmi krásou, emocionálními bytostmi, ve své zdánlivé křehkosti silné osobnosti.

Tvář vyjadřuje, respektive reprezentuje, postoje Šimotové k druhým bytostem tak, jako by zkoumala svůj vztah k lidem a hledala jeho podstatu. Komunikace je vyjádřena samotnou tváří a interakce je vzájemnou vazbou mezi Já a Ty. Tím je vytvářen podstatný vztah, na jehož základě se realizuje vlastní sebeuvědomění a potvrzení své osobní identity. Je tedy spatřováno

v různých životních etapách jedince. Ve Tváři se projevuje zájem Šimotové o proměňující poměr vzdáleností, respektive blízkosti, což jí umožnila reliéfní technika, kde se tento poměr zdůrazňuje monochromatičností díla. Změny poměru blízkosti a vzdálenosti lze vysvětlit tak, že se zůstává a mizí, také ale existuje jistota a nejistota nebo lehkost a tíže. Je tu osobní vztah k životu autorky: paměť, osobní prožitky, intuice a cit, nepřenositelné zážitky osobní a niterné.

Použití papíru v Tváři lze chápat jako pomíjivost ve smyslu lidského života. Šimotové pomíjivost je chtěná, ale zároveň nepředstavuje nic zásadně dramatického. Spíše ji lze vidět v pozitivním světle, ve smyslu gesta setrvání. Sama autorka se o svém přístupu k pomíjivosti vyjadřuje ve smyslu chtění a přirozenosti v umění: *„…je to trochu jako když zůstane gesto tanečnice na jevišti, je to jenom gesto, přesto tam zůstal ten člověk, zůstalo tam to, co se chtělo říct…*" Samotný divák určuje životnost, je to jakýsi zvyk, že obecenstvo tleská vestoje a určuje, kdy přestane, a tím ukončí dílo. Podobně je to s auričností díla, kde divák je ten, kdo určuje míru a intenzitu originality a kdy naopak ji opouští a považuje ji za něco všedního a běžně přítomného. Šimotová se k tomu přihlašuje následovně: *„Chtěla bych, aby se do vnitřního prostoru mých lidí vstoupilo, aby se divák stal jejich středem, jako jsem byla já, když jsem jimi zaplňovala prostor.*"[31]

[31] Adriena Šimotová - Tvář: Face : Slovenská národná galéria v Bratislave : 6. 5. – 27. 6. 2003 Šimotová Adriena, Brunclík Pavel.

4.2 Schoulení

Schoulení (I), 2009–10, výřez, kaligrafický papír, pigment, pastel, 234 x 97,5 cm, soukromá sbírka.

Uvedené dílo vzniklo v samotném závěru životního běhu Adrieny Šimotové, tedy v období, kdy jí fyzická indispozice brala možnosti využívání některých výtvarných technik. O to více ale byla její díla citovější, smyslovější a mysterióznější.

Použita byla technika frotáže, kde papír s nízkou gramáží překrývá například tvář, tváře anebo předměty každodenní potřeby. Vnější strana papíru pak slouží pro záznam, který se provádí barevným pigmentem. Použití jemného papíru s nízkou gramáží vytváří prostorový efekt stejně jako u jiných děl, kde Šimotová pracovala s papírem. Výslednou kresbu nelze vnímat pouze jako barevný záznam, ale jako barevný záznam jejích dotyků na plochu papíru. Cílem není zachytit absolutně přesný obraz předmětu, ale pouze obrys bez detailu, podobně jako třeba u Tváře. Významnou složkou je kromě záznamu i prázdnota - ona bílá plocha, která je významnou součástí obrazu. Ta je zároveň prolamována pomačkáním a tím dochází k narušování jednoty. Frontáž Schoulení I. je součástí souboru celých figur. Záměrně používá pigmenty jasných barev, aby zdůraznila jejich vystupování z plochy papíru. Lze to chápat jako odkrývání, zjevování se je jinak skryto. Sama autorka se

vyjadřuje v tomto smyslu následovně: *„Je to pro mě odkrývání nějaké mysteriózní stránky, zjevování něčeho, co jinak není vidět. A má to v sobě jistě i něco z body artu, v těch posledních věcech možná víc než dřív,… .*"[32]

Schoulení I nelze oddělit od dalších autorčiných frontáží z této série, která tvoří tetraptych s dalšími děly s tématikou lidských figur. Šimotová naznačuje lidskou figuru s koleny vystrčenými před sebe, sepjatýma rukama a skloněnou hlavou. Dále postavu člověka schouleného do sebe, tak jako když je dítě v mateřském lůně. Další možností je hrobová scéna skrčeného pravěkého lovce, šamana nebo ženy. Zkratka je v podobě čtyř barevných čmouh: spojené ruce, dvojice kolen, hlava a snaží se nám napovědět, jaký je náš život ve smyslu svědectví o celém lidském životě. Je patrná touha po setkávání narození a smrti jako symbolů ohraničení každého života. Schoulení nelze brát jako situaci, kdy se chci ukrýt, ale jako vnitřní nabírání své vlastní energie po každodenním boji, kdy chvilka „usebrání" znamená další explozi života. Osamělost jednotlivých figur v tetraptychu jako by naznačovala osamění, které Šimotovou provázelo po postupné ztrátě blízkých. Schoulení jsou de facto závěrečnou figurou, která celý cyklus uzavírá. Šimotová se vyjadřuje následujícím způsobem: *„Každá ta kresba, každá ta figura má v sobě jakousi osamělost. Tím schoulením se jakoby uzavírají. Já bych chtěla, aby měly schopnost se otevřít.*"[33] Nebo: *„Když připustím, že se dostanou ven nebo že budou mít tendenci vyjít z izolace, tak pak je účel mého zobrazení naplněn. Myslím, že je tam pořád naděje. Určitě tam naděje je a to je pro mě zásadní.*"[34]

[32] SKŘIVÁNEK, Jan. Nové práce Adrieny Šimotové. *Art antiques* [online]. 2011, (květen) [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: https://www.artantiques.cz/vyjevovani
[33] Tamtéž
[34] Tamtéž

5 Petr Písařík

Výtvarník Petr Písařík vstoupil do světa umění při studiu na Akademii výtvarných umění v Praze, kde absolvoval v ateliérech Stanislava Kolíbala, Aleše Veselého a Milana Knížáka. Svůj umělecký názor tříbil v umělecké skupině Pondělí spolu s dalšími umělci, jako jsou Petr Zubek, Milena Dopitová, Petr Nesázel, Pavel Humhal a Petr Lysáček. Jejich postoj k umění byl formován jednak generačním vymezením proti tehdy soudobé české výtvarné tvorbě. Mluvčí skupiny vlastní postoj charakterizoval ve smyslu vzdání se tradice avantgardy a prosazení a posílení postmoderního přístupu. To se mimo jiné projevilo v adoraci konceptualismu, odmítnutí tradice, odosobnění role umělce a umění jako sociální koncept. Díla členů skupiny jsou citlivá na odstup a ironii.

Písařík výhradně pracuje s postmoderní proměnlivostí, která umožňuje propojování nepropojitelných materiálů, technik a forem. To znamená, že myšlenková proměnlivost se přenáší do materiálního propojení malby, broušení, reliéfu, soch, objektů, fotografií, a to vše ve formě monumentálních instalací ve formě prostorových změn. Složitost práce a především prezentace Petra Písaříka byla i důležitým rozhodovacím momentem při výběru zkoumaných uměleckých děl. Díky oblibě práce s prostorem, instalacemi a cykly jsem vybrala jeho Sprayogrammy® a Skleněné objekty.[35]

5.1 Sprayogrammy®

Analýza auričnosti, respektive jejího hledání u postmoderního umění je zásadním aspektem chápání moderního umění, které již netrvá na originalitě, ale trvá na nové dimenzi prostoru a času. Původní díla, tvary, materiály, techniky a formy lze vložit do nové dimenze, kde díky umělcově způsobu práce získává na auričnosti. Ono zaujetí, které je předmětem této práce, lze najít i v práci Petra Písaříka – soubor Sprayogrammy®. Sprayogrammy® jsou souborem 150 děl, která vznikla v průběhu roku 2021. Písařík využil zvláštní techniku, respektive kombinoval malbu, grafiku a sprejování.

[35] Artmap.cz: Petr Písařík SPACE MAKER. *Www.artmap.cz* [online]. Praha [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.artmap.cz/petr-pisarik-space-maker-0/

Na upcyklovaný **(**přeměna starých a nepotřebných produktů na produkty s vyšší užitnou hodnotou**)** papír o rozměru 70x100 cm rozstřikoval lesklé a matné spreje přes šablonu malířské palety. Tím umělec vyjadřoval svou každodennost, rutinu a tradici, kterou zde reprezentuje šablona palety a barvy. Ty nejsou symbolicky na platě, ale vzájemně se prolínají, prostupují mezi sebou. Písařík se nebojí využívat ryze barvy vlastní sprejům, které jsou typické pro značkování výkopů a staveb. Každodenní rutina je přítomna v souboru 150 děl, které jsou deníkem každodenního zápasu umělce s jeho tvorbou. Procesem, při kterém hledá a mnohdy nenachází, a tento soubor jako by symbolizoval toto dění a zároveň ukazoval východisko. V jeho průběhu se postupně setkával sám ze sebou, respektive s vlastním brainstormingem, nutkavostí, prchavostí a pomíjivostí času, ve kterém žije a tvoří. Použitá barevnost, kombinace lesklého a matného povrchu, násobení, obracení, otisk a změna formátu je tím, co vás pohltí a navede k tomu, že auričnost je přesně tím stavem originality, které od díla očekáváme.[36]

2021, Sprayogrammy, upcyklovaný papír, kresba sprejem,70x100cm, archiv autora, https://www.petrpisarik.com/malby/2021-sprayogrammy-r

[36] DAVID, Korecký a Pokorný MAREK. *Space Maker*. 1. Praha: Galerie Rudolfinum, 2018. s. 100, ISBN 978-80-86443-45-4

5.2 Skleněné objekty

Písaříkovy obří duté skleněné vázy nebo kapky, kterými prostupuje světlo přes nalepené korálky, které někde vytvářejí tok a jinde naopak prorůstají jejich povrch, jsou něčím, co od něj čekáte, ale zároveň jste překvapení, protože jsou vloženy a instalovány do prostoru. Tento tah aneb záměr je pro Písaříka typický a počítá se s ním. Sklo podobně jako plechové paravány zakřivují prostor, ale u skla je tato deformace výrazně slabší. Dále mírně rozostřují realitu a jsou průhledné. Dá se jimi prohlédnout do jiné sféry, jiného prostoru, možná i dimenze nejasných kontur, bez hran. Lze to charakterizovat i jako narativní linii a v každé jednotlivé váze se odehrává individuální syntéza světla, formálního tvaru, drobných korálků, které se dále stékají nebo rostou a v detailu jsou beztvarý korálový útes, který vstupuje do prostoru pozorovatele. Podobně i u Písaříka můžeme mluvit o jeho pohledu na krajinu jako autorově vnímání současného a okolního světa. Zcela výstižně i ke vztahu ke skleněným artefaktům Písaříka vystihl David Korecký, který řekl: *„Jednou z hlavních metod je optický klam, nesoulad viděného a předpokládaného. Průhledy ve vstupních místnostech jsou modifikovány probarvenými plexisklovými clonami, bílá se jeví jako modrá, červená jako fialová. Tato hra není samoúčelná, stejně jako rezivý povrch objemných kvádrů a torz nábytku nebo figur záměrně zastírá divákovu představu o použitém materiálu a hmotnosti jednotlivých artefaktů.*“[37]

Skleněné objekty kompozičně umístěné v prostoru umožňují soustředěné pozorování a obcházení těchto fiktivních ostrovů. Vzájemná skladba vytváří situaci skládaných a relativně tvarově jednoduchých kompozičních celků. Taková konstrukce je nástrojem, jak se dostat blíže k jednotlivým skleněným objektům. Dále také jde o prostor k zamyšlení se nad vlastními jejich vztahy v průhledu, barevnosti, neuchopitelného tvaru stékajících nebo vyrůstajících korálků. Určitá povrchová neuchopitelnost je obrazem roztříštěné pozornosti člověka putujícího krajinou plné barev. Cituji: *„Výsledná krása, ohromující technická vynalézavost, brilantní forma a často až dojímající či ochromující nádhera jednotlivých řešení, to všechno jsou důvody, proč nám nedochází,*

[37] Artmap.cz: Petr Písařík SPACE MAKER. *Www.artmap.cz* [online]. Praha [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.artmap.cz/petr-pisarik-space-maker-0/

že z trosek moderní civilizace a jejího umění v díle Petra Písaříka znovu a znovu vzniká něco mezi pomníkem a uskutečňovanou utopií."[38]

Písaříkovy trojrozměrné skleněné objekty lze chápat ve smyslu počátku světa (tvarově připomínají vejce), netvoří však skutečný celek, ale jsou solitéry v rozbíjejícím se celkovém obrazu světa, který nás obklopuje. Na rozdíl od předchozích děl, kde inicioval především proud neustálých materiálových, tvarových a ideových proměn, se skleněné objekty od toho uchylují a přinášejí stálou, leč částečně tvarovou proměnlivost. V daném kontextu lze charakterizovat Písaříkův přístup tak, že jeho díla nemají jednoznačný styl. A z toho lze dovozovat autentickou povahu současného životního rytmu. Autorův přístup k vidění tématu a jeho zpracování nikdy nepropadal módním vlnám. Působil vždy jako solitér podobě jako skleněné objekty, primárně nikdy nehledal auričnost, ale on se jí stal.

2020, skleněné objekty, korálky, sklo, archív autora cca 50 x 30 cm https://www.petrpisarik.com/objekt/sklenene

[38] DAVID, Korecký a Pokorný MAREK. *Space Maker*. 1. Praha: Galerie Rudolfinum, 2018. s. 100, ISBN 978-80-86443-45-4.

6 Adéla Součková

Výtvarnice z ateliéru Vladimíra Skrepla () a Jitky Svobodové () studovala na Akademii výtvarných umění v Praze. Dále pak na Hochschule für Bildende Künste v Drážďanech v ateliéru Ulrike Grossarth (). Vstup do velkého světa umění si odbyla v roce 2017, kdy absolvovala v rezidenci Art in General v New Yorku a v Sesama v Indonésii.

Součková je primárně kreslířkou, což dokazovala především ve svých raných studentských dílech. Postupně si přibrala ještě text a prostor. Respektive hledala mezi těmito formálními styly práce prostor. V současnosti se především vyjadřuje prostřednictvím performancí a objektových instalací nebo videí. Tematicky se vyjadřuje k přírodě, kultuře, mytologii a archetypům. Sociální rozměr v její tvorbě je dán tématy jako feminismus a ekologie.

Součková se prezentuje na výstavách především v nezávislých galeriích v Česku nebo Německu. Své výstavní instalace předvedla mimo jiné v galerii label201 v Římě a Bozar v Bruselu. Dále v Rize, v galerii Zwitschermaschine a Guardini Stiftung v Berlíně nebo v MWW Muzeum Współczesne ve Wroclawi. Jedním z jejích velkých úspěchů je účast ve finále Ceny kritiky za mladou malbu v letech 2014 a 2015.

Pracuje s napětím ve společném splývání východních a evropských kultur, hledá asymetrie v životech a kulturách, které jsou od sebe vzdáleny, ale díky globálnímu světu je možné si na ně sáhnout. Sahá na biologickou, respektive přírodní podstatu člověka, který se ke svému biotopu chová sebevražedně a typicky pro stádní konzumní společenský systém. Klade je vůči tradičním kulturám, kde převažuje mytologický přírodní rituál. To se projevuje především v jejích figurách, které jsou opatřeny aurou prapůvodních rytmů života. Cituji: *„Aktivita autorčiny ruky na povrchu papíru a textilu zaznamenává složité situace v nečekaných korelacích těla, rodu a krajiny, jako jakési vizuální pásmo subjektivních i kolektivních pocitových epizod.*"[39]

[39] Artbion: ADÉLA SOUČKOVÁ. *Www.artbion.cz* [online]. Praha: Artbion [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: http://artbiom.cz/database/52/adela-souckova.

6.1 Time's Weather

2018, Time's Weather, intermediální instalace, video 7 min, objekt a látka, Karlín Studio, Praha

Digitální koncept *Time's Weather* je vlastně filmovým dokumentem o globální změně počasí pomocí uměleckých prostředků. Součková tu pracuje s dualitou, která již vychází z názvu dokumentu, kde weather nebo weter znamená vítr nebo bouře. Podobě lze najít v latině slovo tempestas, které znamená počasí, ale i zároveň čas. Tato jazyková dualita má své kouzlo a zároveň tajemství, které odkazuje na minulost, kde tato dvojznačnost vznikala. V současném technokratickém světě ale ztrácejí na významu, protože dnes dominují jednoznačné výrazy a žádné kontace, lingvistické kódy a detonáty.

Součková v *Time's Weather* rozehrává příběh přírodních cyklů, u nichž symbolicky vystupuje moderátor počasí, který je dnes víc symbolem aktuálního stavu atmosféry než naše přímá skutečnost a zkušenost (otevřít okno, vystoupit z budovy, opustit internet) s větrem (weter). Vítr je spojován se vším děním jako primární příčina přírodních cyklů, tak jak je chápali ve starověkém Řecku. Mimo toto přirozené poslání enemoi (vítr) způsobuje i proměny lidské psychiky. Tato symbolika je přítomna v dokumentu, kde lze nalézt nejen čtyři temperamenty, čtyři směru větru a čtyři větry. Základním symbolem je Tiaman - v interpretaci Součkové hurikán chaosu, který je i určitou metaforou současnosti, a samotná předpověď je ve skutečnosti vnitřním vesmírem emocí. Předpověď počasí je individuální výpovědí o globálních problémech a výpovědí o naší všední každodennosti.

6.2 Rození předků

Pro průzkum auričnosti díla Adély Součkové byl zvolen cyklus monumentální figury, který byl vytvořen tradiční technikou strážnického modrotisku. Podle autorky celý cyklus vznikal po dobu tří let a zcela záměrně bylo zvoleno režné plátno a uvedená technika modrotisku - mytologická materie ve smyslu prazákladu civilizace na pozadí společných kulturních znaků. Organické kontury figur se nerozostřují v drobných detailech, ale jsou suverénní vratnou spojnicí do archaického světa ve smyslu představ vlastního zrození, tělesnosti (hmota figur) a přirozené smrtelnosti. Využití modrého indiga není jenom připomínkou archaična, ale i východních a možná i afrických kultur, kde tato tradice barvení přírodními látkami je stále živá. Cituji: *„Současná produkce Adély Součkové nabízí zjevné spojitosti se staršími fantaskními krajinami obývanými bájnými zvířaty a mytickými postavami. Už za studia využívala silné kulturní reference, ať už šlo o klasická literární díla, religiózní symboly či výtvarné předobrazy. Setkáváme se však s nimi v neznámých krajinách a nečekaných souvislostech. V expanzi autorčiny imaginace se jejich podoba jen stěží dá zachytit jinak než jako přechodný stav, který prchavě přechází do dalšího, aniž by ztrácel cokoli ze svých předchozích skupenství. Lze je převíjet dopředu a zase zpět.*"[40]

V kontextu díla nelze opomenout ani sociální rozměr, který současné moderní umění přináší a tím nabaluje další vrstvy auričnosti, které nemají fyzický charakter, ale jsou tvořeny postojem vůči svým vlastním genderovým cílům. Práce s textilem je tradičně spojována s esencemi ženské výtvarné práce.

[40] Společnost Jindřicha Chalupeckého: Intervence #19: Adéla Součková. *Www.artbion.cz* [online]. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.sjch.cz/intervence-19-adela-souckova/.

2019, Rození předků, modrotisk, cca 200 cm x 100 cm, Lázně Oblastní Galerie Liberec.

7 Závěr

V úvodu práce jsem si vytkla za cíl prozkoumat, respektive analyzovat auru a auratičnost v moderních dílech domácích umělců. V první části této práce jsem se věnovala teoretickému vymezení termínu auričnost, tak jak ji teoreticky světu představil Walter Benjamin. Ten správně upozornil, že díla minulosti díky originální formě, obsahu a materiálu sama o sobě nesou auričnost díky zkoušce času. Moderní díla ale již nenesou některé prvky originality v podobě hmoty, formy a obsahu. To však není vinou umělců, ale délkou trvání současné civilizace a možnostmi reprodukce. Původní antické reprodukce dnes nesou punc auričnosti, protože již neexistují originály. Současné možnosti reprodukce, kdy je možné umělecké dílo neomezeně kopírovat, auričnost v zásadě ohrožují, ale neplatí to univerzálně. Důvodem je samotná podstata tvorby, kdy umělec může pracovat s například původním tématem, ale složením řazení a využitím vizuálních technologií může dosáhnou auristického zážitku. *„Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímateli v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované.*"[41]

Snažím se klást otázky, jaké principy jak po obsahové, tak formální stránce využívají umělci z různých časových období. Co je klíčem k auratičnosti a provázaní duchovna s uměním tak, aby všechny aspekty díla byly plně funkční.

V praktické části jsem analyzovala auričnost děl Karla Malicha, Adriany Šimotové, Petra Písaříka, Adély Součkové. Z pohledu výběru jsem hledala asi nejtypičtější díla uvedených autorů. U Malicha a Šimotové jsem volila díla, která je reprezentují - buď jejich uměleckou revoltu, anebo zralost. U Písaříka a Součkové jsem hledala vhodné reprezentanty jejich tvorby, a proto jsem nevolila jedno konkrétní dílo, ale cyklus. Tento postup práce obou umělců je jejich typickým znakem, a proto byla auričnost hledána v těchto celcích:

[41] Společnost Jindřicha Chalupeckého: Intervence #19: Adéla Součková. *Www.artbion.cz* [online]. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.sjch.cz/intervence-19-adela-souckova/. Začátek formuláře

Malichův Bílý reliéf s monochromatickou plochu bílé a s vlněním formálně nevybočuje z konceptu podobných děl a ani pravidelný tok záhybů, vrásnících celou plochu, nepřináší převratnou techniku. Je jediným a jedinečným dynamickým výtvarným prvkem, který zřetelně kontrastuje se smyslovým bohatstvím temper a kvašů. Auričnost Bílého reliéfu spočívá v drobném až nepatrném rozechvívání ploch, které souzní s nejjemnějšími duševními záchvěvy autora.

Objekt krajina s věčnem je nejkomplexnější a nejsouhrnnější syntézou autorova pohledu na svět. Jde o běh života, který je kamenitou a trnitou cestou na vrchol, kde autor objevuje sám sebe, a okolní svět se na vrcholu promění v nekonečnou energii, nekonečné poznání a nekonečné blaho. Formální složitost objektu, samotná koncepce, použité materiály a samotné vrstvení prostoru jsou naprostým aurickým zážitkem. Každá část Malichova objektu je originálem, která snese měřítko srovnání s antickou sochou, jejíž tvůrci poprvé využili proporcionality a perspektivy.

Šimotové reliéfní objekt Tvář je jedním z reprezentantů přístupu ke tvaru a emocím. Technika vrstveného protlačeného papíru umožňovala autorce přenést emoce mimo detaily, ale do povrchu mačkaného papíru. Provedení monochromatické barevnosti jako by symbolizovalo akutní smutek vyvěrající z momentálního autorčina rozpoložení. Je v tom i propojení techniky, barevnosti a tématu osudu žen, které jsou nositelkami krásy, průvodkyněmi krásou a emocionálními bytostmi. Autentičnost, originalita Tváře je aurickým zážitkem, který nemizí z mysli ani po skončení expozice pozorovatelova vědomí. Šimotové se podařilo v mysli pozorovatele vytvořit trvalý apel vlastní pomíjivosti.

Šimotové Schoulení vzniklo v samotném závěru životního běhu Adrieny Šimotové, tedy v období, kdy ji fyzická indispozice brala možnosti využívání některých výtvarných technik. O to víc ale byla její díla citovější, smyslovější a mysterióznější. Schoulení je pocitem vlastního schoulení, tedy času a prostoru, který není ohraničen, ale je to rozplývání se v prostoru. To, co důvěrně známe z vlastních schoulení. Zdánlivá všednost tohoto běžného pocitu je vlastně aurickým zážitkem, něčím neopakovatelným a pro každého jiným, v oblasti pastelové neostré kontury.

Sprayogrammy® Petra Písaříka nelze vnímat odděleně tzv. kus od kusu, ale jako celek všednodennosti, určité rutiny, které se spíše bráníme, než abychom si ji v sobě pěstovali - v tom je zásadní originalita přiznání si vlastního stereotypu. Písařík postupuje v duchu moderního umění, které již netrvá na originalitě, ale trvá na nové dimenzi prostoru a času, kdy původní díla, tvary, materiály, techniky a formy lze vložit do nové dimenze, kde díky umělcově způsobu práce získávají na auričnosti.

Tvorba Adély Součkové, která odkazuje na archetypy a na kořeny naší současnosti v propojení se současným globálním světem a jeho delfínovými problémy, vytváří pestrou paletu témat. Součková v digitálním konceptu *Time's Weatherm, který lze chápat* jako filmový dokument o globální změně počasí prostřednictvím jeho předpovědi, vytváří díky originalitě přístupu trvalou stopu v myslích posluchačů a diváků. Podobně lze vnímat cyklus monumentální figury, který byl vytvořen tradiční technikou strážnického modrotisku. Technika modrotisku a materie režného plátna je mytologickou materií ve smyslu prazákladu civilizace na pozadí společných kulturních znaků.

Hledání adresnosti v současném umění nemusí zůstat bez odezvy, když nahlédneme na umělecká díla zkoumaných autorů. Každý přináší jistou originalitu, ta nespočívá ve formálním pojetí, ale v obsahu a jeho zobrazení. Lze také konstatovat, že v současné generaci převládá potřeba zaplňovat prostor a vrstvit zobrazované téma nejen po okraji, ale také dovnitř a ven. Tento přístup klade značný důraz na materiál a techniky.

8 Bibliografie

Publikace

BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, c1999. ISBN 0-262-52279-9.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět.* Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 80-903452-0-4.

BRUTHANSOVÁ, Tereza. Celistvost v rozdvojení, In: Brunclík, Pavel (sd.). Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006

DAVID, Korecký a Pokorný MAREK. *Space Maker*. 1. Praha: Galerie Rudolfinum, 2018. s. 100, ISBN 978-80-86443-45-4.

FORSTER, Hal., KRAUSSOVÁ, R., BOIS, Y.-A., BUCHLOH, B., H., D., *Umění po roce 1900*: *Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, 978-80-7209-952-8.

HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové: tři dialogy s prologem a epilogem*. Ilustroval Adriena ŠIMOTOVÁ. Praha: Máj, 2005. ISBN 80-7363-013-3.

KUSÁK, A. Rozhovor s Karlem Malichem. In. Výtvarná práce 25/1967. s. 6.

LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)* Praha: Academia, 2007 [cit. 2022-03-14]. ISBN 80-200-0069-0.

MALICH, Karel. *Od tenkrát do teď tenkrát*. Vyd. 2. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2013., ISBN 978-80-87430-20-0.

MORGANOVÁ, Pavlína a Jiří ŠEVČÍK, ed. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2.

POSPISZYL, Tomáš, „Tancuj, bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda“ v *Umělec*, Divus, č. 2., 2004; dostupné na www.divus.cz/umelec/arcicle_page.php?item=1042.

SRP, Karel. *Karel Malich*. Second edition. Přeložil Adrian DEAN, přeložil Branislava KUBUROVIĆ, přeložil Jan ŠEFRANKA, přeložil Vladimíra ŠEFRANKA. Prague: Zdeněk Sklenář Gallery, [2013]. ISBN 978-80-87430-22-4.

VALOCH, Jiří. Medium doteku jako možná cesta k transcendenci, In: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). Adriena Šimotová. Olomouc, Muzeum umění, 2006

ZEMINA, Jaromír, JOHNM, Jiří: k malířově souborné výstavě. In: Slavická, Milena. UB12: Studie, rozhovory, dokumenty. Praha, Gallery, 2006

Online Články

Artbion: ADÉLA SOUČKOVÁ. *Www.artbion.cz* [online]. Praha: Artbion [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: http://artbiom.cz/database/52/adela-souckova.

Artmap.cz: Petr Písařík SPACE MAKER. *Www.artmap.cz* [online]. Praha [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.artmap.cz/petr-pisarik-space-maker-0/

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Studijní materiály předmětu FSS:SAN103* [online]. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2017, s. 1-18 [cit. 2022-02-19]. Dostupné

GANCE, Abel. Le temps de l'image est venu. In: *L'art cinématographique II* [online]. Saint-German: Librairie felix Alcain, 1927, s. 94-96. [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:d78a8e82-12d7-4ee8-8862-

rge Daney Serge Daney at Cannes 1984 [online]. In: 9. 5. 2021 [cit. 2022-02-19]. ISBN The Seventh Art. Dostupné z: https://theseventhart.info/tag/serge-daney/.

SKŘIVÁNEK, Jan. Nové práce Adrieny Šimotové. *Art antiques* [online]. 2011, (květen) [cit. 2022-03-14]. Dostupné z: https://www.artantiques.cz/vyjevovani

Společnost Jindřicha Chalupeckého: Intervence #19: Adéla Součková. *Www.artbion.cz* [online]. Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého [cit. 2022-04-10]. Dostupné z: https://www.sjch.cz/intervence-19-adela-souckova/.